



Agôn

Revue des arts de la scène

Points de vue

Lars Norén et le processus de la mise en scène

Per Zetterfalk

Traducteur : Charlotte Bouteille-Meister et Marion Boudier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/4010>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Per Zetterfalk, « Lars Norén et le processus de la mise en scène », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Varia, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/4010>

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Lars Norén et le processus de la mise en scène

Per Zetterfalk

Traduction : Charlotte Bouteille-Meister et Marion Boudier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Une première version de cet article est parue en anglais dans *Nordic Theatre Studies*, vol. 23 (2011).

- 1 Le dramaturge Lars Norén (né en 1944), un des artistes suédois les plus importants aujourd'hui, retravaille toujours ses pièces jusqu'au dernier moment avant leur première représentation et participe souvent aux répétitions. Aussi est-il naturellement passé à la mise en scène en 1993. Quelques années plus tard, il affirme à ce propos : « La façon dont je travaille à présent me permet de continuer mon travail d'écriture à travers la mise en scène. Il me semble intéressant de développer les indications scéniques [...] les attitudes, la distance entre les acteurs, la façon dont la voix doit se poser¹ ». À ce jour, Norén a mis en scène près de vingt spectacles à partir de ses propres textes et de textes d'autres auteurs.
- 2 La pièce de Norén *Froid (Kyla)*, publiée en 2005, met en scène l'idéologie et la violence des jeunes néo-nazis et l'incapacité à s'exprimer. Écrite en 2001, elle a été créée dans une mise en scène de l'auteur au Riksteatern de Varberg (Suède) en mars 2003. Le spectacle a ensuite tourné en Suède et en Europe jusqu'en 2005 : il a été représenté dans des théâtres, des écoles et des prisons, aussi bien que dans des festivals de musique et au Parlement suédois, et il a été diffusé par la chaîne de télévision Sveriges en décembre 2004.
- 3 Avec *Froid*, Norén a expérimenté une nouvelle forme de processus de création dans lequel l'écriture de la pièce s'est prolongée non seulement pendant les répétitions mais aussi après la première – ce qui a nécessité de nouvelles répétitions. Cette pratique inhabituelle du *work-in-progress* atteste du changement de direction pris par Norén en tant qu'auteur et metteur en scène ; il nous semble également qu'elle a annoncé une crise majeure dans

son écriture. En effet, à son retour de Paris où il avait créé *Guerre (Krig)* en 2003, le dramaturge a été confronté à une panne d'écriture, phénomène inconnu de lui jusqu'alors. Cette panne a duré plus d'un an. Norén la décrit en ces termes : « C'est comme une mort. Une incapacité à m'atteindre moi-même² ».

- 4 Cet article tente de relier ce sentiment de mort artistique au cri imaginaire qui a incité Norén à écrire *Froid*, cri qu'il traduit scéniquement dans l'image glaçante qui ouvre la pièce³ : « J'ai écrit [cette pièce] l'été il y a deux ans [2001]. C'était comme un éclair qui me traversait : je l'ai simplement écrit. J'ai entendu des gens approcher qui hurlaient et poussaient des cris. J'entends parfois des répliques, et parfois j'ai la chance de pouvoir les utiliser comme base de mon travail⁴ ».
- 5 L'interrelation entre le processus de création, le blocage et l'image du cri permet de proposer un éclairage nouveau sur le travail de Norén metteur en scène, sur la connaissance pratique du théâtre qu'il a acquise pendant plus de quarante années d'écriture, sur la tension qui existe dans sa production entre naturalisme et expressionnisme, et enfin sur son cheminement artistique vers ce qui peut être perçu comme un endroit que la vie ne peut atteindre : l'endroit de la mort.
- 6 Depuis ses débuts de poète en 1963, Norén a produit des textes de genres différents : il a publié trois romans, un journal, quinze recueils de poésie et environ quatre-vingts pièces. L'éventail de son style théâtral va de la mise en scène expressionniste de la violence dans ses premières pièces à la réduction minimaliste, au calme et à l'épure de ses productions les plus récentes. Mais cette œuvre a encore été peu analysée.
- 7 En 1997, le critique Mikael van Reis résumait ainsi l'état de la recherche sur l'auteur : « On a à la fois beaucoup et peu écrit sur Lars Norén. L'importance quantitative de sa production a suscité de très nombreux articles et commentaires dans les journaux, mais il y a comparativement très peu d'analyse critique ou de recherche sur ce sujet⁵ ». Les choses ont peu changé depuis. Quelques études se sont intéressées à la figure de l'écrivain, avant tout à celle du poète, peu au dramaturge et à peine au metteur en scène. Notre article est ainsi l'un des premiers à étudier le processus de création théâtrale de Norén⁶.
- 8 Notre thèse de doctorat *Inter esse – Det skapande subjektet et Norén och Reality (Inter esse – Le sujet créatif; Norén et la réalité)* et le film documentaire *Kall – Noréns drama (Froid – Le théâtre de Lars Norén)*⁷, qui montre Norén lors des répétitions de *Froid* en 2004, éclairent son processus de création à la fois comme dramaturge et comme metteur en scène, en donnant à voir la façon dont il dirige les acteurs, inscrit le sens dans ce qui n'est pas dit, et articule sa vision du texte au langage corporel.
- 9 La pièce n'étant pas finie quand les répétitions ont commencé, elle devint le support d'une recherche artistique : Norén souhaitait que les acteurs aient une influence sur le texte, qui devait être à ses yeux un *work-in-progress* que l'auteur et les acteurs continueraient de développer pendant une année, parfois même en présence de spectateurs durant des répétitions ouvertes. Ce type de collaboration était entièrement nouveau pour Norén et si l'on en juge par la description qu'il en donne, il est évident qu'il était à ce moment à un tournant de sa carrière. Un tournant dont l'issue n'était pas donnée.

Le processus de création

- 10 *Froid*, qui traite de la relation entre quatre jeunes hommes d'une vingtaine d'années, s'inspire de manière lointaine d'un crime très connu en Suède : le 16 août 1995, à Kode, une banlieue de Kungälv [ville au nord de Göteborg, ndlt], John Hron, un garçon de quatorze ans d'origine tchèque, a été torturé à mort par quatre adolescents influencés par l'idéologie néo-nazie.
- 11 Dans *Froid*, trois jeunes hommes, menés par le personnage de Keith, passent une soirée d'été dans une forêt quelque part dans le sud de la Suède. Ils sont à moitié ivres, frustrés, et remplis de mépris pour les autres. À l'arrivée de Karl, un jeune homme d'origine coréenne, leurs sympathies néo-nazies se révèlent et ils deviennent soudainement agressifs. La pièce se termine par la mise à mort de Karl.
- 12 *Froid* adopte une forme naturaliste et se déroule dans un apparent temps réel, mais la pièce inclut également des éléments expressionnistes. Pour le dénouement de la pièce – le meurtre de Karl –, Norén voulait tout d'abord un changement de lumière, voire un noir complet, mais il opta ensuite pour une chorégraphie au ralenti donnant à voir une succession d'images fixes. Quant aux derniers coups fatals, ils furent dans un premier temps dirigés vers le mur du fond de scène, avant que Norén décide qu'ils devaient être portés en direction du public. Le début de la pièce est une image scénique abstraite : les personnages marchent vers le devant de la scène et se mettent à crier : l'ouverture du spectacle ressemble à la scène imaginaire qui en a suscité l'écriture.
- 13 Au début du processus de création, Norén avait posé comme hypothèse que l'incapacité d'une personne à s'exprimer générerait en elle de la violence, mais en réalité cela n'a pas été l'élément déclencheur de la pièce car, selon lui, si on intellectualise trop le contenu, on risque la mort de toute la création. En repartant en quelque sorte de zéro, Norén espérait être davantage à l'écoute de ses impressions, et ce afin de trouver une forme d'authenticité. Le cri était comme une graine à partir de laquelle tout attendrait de croître, et après avoir mis en place l'image de ce cri, Norén a commencé à explorer ses implications, en avançant par associations d'idées. Norén commence toujours avec des images intérieures qu'il compare à des rébus en se référant aux surréalistes. Comme Salvador Dalí, il s'inspire de ses rêves.
- 14 Norén a une longue expérience de la psychanalyse, et cette pratique se reflète également dans son rapport au processus de création. Comme le processus thérapeutique suivi par le patient, le processus de création le conduit à une vision plus claire, qui se réalise pleinement dans l'œuvre achevée – la capacité à exprimer une idée étant, selon lui, intrinsèquement liée à l'idée elle-même : « Quand tu écris un texte et quand tu le joues, tu te trouves quelque part et tu décides de prendre la parole. Cela devient important pour toi d'exprimer certaines choses, mais ce n'est pas important pour toi de le faire avant que tu puisses les exprimer⁸. »
- 15 À ce titre, les productions de Norén lui ont permis de développer son attention à l'égard de certains problèmes qui le préoccupent mais aussi de la compréhension qu'il en a, et *Froid* appartient à cette spirale continue d'accumulation de connaissance. Cette pièce apparaît également comme le pendant de la pièce très controversée *Sept trois* (*Sju tre*, 1998)⁹, dans laquelle Norén rapporte sous forme dramatique les discussions qu'il a eues en prison avec trois criminels condamnés à de lourdes peines. Le personnage de *Froid* Karl

est enfermé dans une situation, de la même manière que l'alter ego de Norén dans *Sept trois* (joué par Reine Brynolfsson, dans la mise en scène de l'auteur en 1999 au Riksteatern) et que Norén lui-même lors de ses rencontres à la prison avec les trois prisonniers, qui devaient par la suite jouer leur propre rôle et en partie mettre en scène leurs propres interventions dans le spectacle.

- 16 *Sept trois* et *Froid* mettent toutes les deux en scène le lien étroit entre la violence et le langage. L'alter ego de l'auteur dans *Sept trois* et Karl dans *Froid* sont tous deux la cible de groupes violents mais ils ont l'avantage de savoir mieux s'exprimer qu'eux, alors que ces groupes, en raison de leur haine de soi et de leur langage limité, ne peuvent finalement s'exprimer que par la violence.

La violence

- 17 Norén revendique le fait d'être toujours dans un processus d'apprentissage en tant qu'écrivain, tout en étant dans le même temps très conscient de ses choix : « Je prends cinq cents décisions à chaque fois que j'écris. Je sais toujours exactement pourquoi telle phrase se trouve là, pourquoi cela ne marche pas, pourquoi je n'ai pas réussi¹⁰ ». Norén n'est cependant capable de prendre les bonnes décisions artistiques que lorsqu'il a atteint le degré d'attention adéquat, et, « afin que quelque chose d'inattendu et d'important ait lieu », il doit commencer par faire le « vide » et par se dépouiller de toutes idées ou opinions préconçues. Norén souligne qu'on ne peut pas prendre des raccourcis ou des décisions artistiques avant d'être prêt à recevoir les impressions essentielles produites par ce qui nous entoure¹¹. Durant la création de *Froid*, Norén a imposé aux acteurs sa méthode de travail et leur a demandé de repousser le moment de fixer les décisions – ainsi qu'il le fait quand il écrit – ; il n'aurait ainsi pas été capable de donner au début du processus de création les indications qu'il a données aux acteurs à la fin. En gardant le texte ouvert pendant les répétitions et pendant les représentations, Norén voulait de surcroît prolonger le processus d'écriture afin de permettre que quelque chose de nouveau prenne forme dans la rencontre avec la troupe et le public.
- 18 À la question de savoir ce qui fait qu'une pièce est terminée, Norén répond que l'on sait quand un texte est prêt et qu'il faut ensuite ne plus y toucher, mais que la question du sujet du texte est tout autre : l'intérêt suscité par un sujet peut conduire à poursuivre le travail. « Les sujets ne sont pas épuisés parce qu'un texte sur ces sujets est terminé. Parce que ce texte est une étape dans la connaissance et une étape dans l'incapacité à savoir ou à comprendre¹² ».
- 19 Les artistes ont en effet tendance à revenir de manière obstinée sur les mêmes sujets, précisément parce qu'ils savent ce que ces sujets « signifient » pour eux, certains s'inspirant d'images intérieures, de rêves ou de lieux particuliers. Un « éclair » comme le cri qui a provoqué le processus d'écriture de *Froid* exige un enjeu fort, et le sujet de la pièce – la violence, l'exclusion – n'était pas nouveau dans l'œuvre de Norén, dont nombre de pièces sont remplies de violence. Quand il a imaginé la scène où les personnages hurlent et poussent des cris, son processus de création était déjà en marche et les sujets abordés dans *Froid* rejoignent des questions centrales déjà soulevées dans plusieurs de ses pièces antérieures : « C'est la même chose que dans *Sept trois*. Je suis vraiment terrifié par la violence. Je suis lâche, physiquement¹³ ».

- 20 On a beaucoup dit que les pièces de Norén contiennent souvent des éléments autobiographiques, et une expérience personnelle constitue également l'arrière-plan de *Froid* : « Enfant, j'ai vécu la même expérience que Karl quand j'ai déménagé dans une autre région de Suède. [...] Cette violence est restée un traumatisme. [...] Il ne s'agit pas d'essayer de la comprendre, mais de la traverser, de la répéter pour moi-même¹⁴ ».
- 21 Pendant les répétitions de *Froid*, une personne qui avait suivi la création de *Sept trois* a été gênée par la ressemblance frappante entre l'acteur qui jouait Keith et le personnage violent et agressif de Mats, l'un des prisonniers de *Sept trois* : « Keith me donne la chair de poule. Il ressemble tellement à Mats et il semble même pire ». Le commentaire en dit long si l'on sait que Norén a lui-même sous-entendu qu'il était proche de Mats : il se projette à la fois dans le criminel et dans sa victime. Dans *Sept trois*, l'alter ego de l'auteur dit ainsi : « Je suis comme Mats. Je me reconnais beaucoup en lui, il me rappelle ma façon d'être quand j'étais plus jeune. [...] Pourquoi je suis là ? Parce que je suis comme vous. Nous avons à peu près la même enfance et les mêmes souvenirs. J'ai juste eu de la chance. [...] J'ai peur de la violence en moi. Je peux donc suivre le chemin diamétralement opposé¹⁵ ».
- 22 Certains critiques ont jugé problématique l'attraction de Norén pour ces personnages violents, mais l'auteur indique qu'il écrit en partie « pour conjurer les forces agressives en lui. La création est en elle-même un acte agressif, tout acte créatif est un acte violent¹⁶ ». La violence récurrente dans les pièces de Norén – violence qui, d'après l'auteur, trouve son origine dans ses propres souvenirs d'enfance – est encore développée dans *Froid* mais, en dirigeant le processus de création, Norén tente de conjurer les discours violents dont il a pu faire l'expérience dans la vie réelle.
- 23 Norén souligne que *Froid* est le prologue de la dernière partie (encore à écrire) de la trilogie *Morire di classe* dont *Catégorie 3:1* (*Personkrets 3:1*, 1997) et *Skuggpojarna* (*Les Garçons de l'ombre*, 1998, non traduit en français) constituent respectivement le premier et le deuxième volet. Comme *Froid*, ces deux pièces mettent en scène des marginaux qui constituent un terreau fertile pour la violence : des SDF de Stockholm d'une part, et des prisonniers masculins d'autre part. Norén décrit ainsi le rapport entre ces deux pièces et la troisième partie de la trilogie : « Elles sont étroitement liées. *Froid* est une partie de la pièce à venir, mais qui aura une forme très différente¹⁷ ». À la mémoire d'Anna Politkovskaïa, dernière partie de la trilogie qui a été jouée pour la première fois en 2007, est en effet un conte noir qui se déroule dans un pays indéterminé ravagé par la guerre, où la société humaine et l'éthique ont périclité.

Finir

- 24 Bien que le choix de Norén de continuer à écrire pendant les répétitions soit un principe de création original, il reflète également un aspect récurrent de son activité créatrice : sa réticence à finir. Cette tendance à repousser l'achèvement de ses pièces est loin d'être nouvelle, comme le montrent les observations de la metteuse en scène Suzanne Osten, qui a collaboré avec lui au début des années 1980 : « Il réécrit encore et encore, jusqu'à trois fois cette version, puis il fait de nouveaux changements, des clarifications, il rajoute des blagues puis coupe le texte à nouveau. Au cours des répétitions, Lars perçoit quels acteurs désirent avoir de nouveaux textes et jusqu'à quel moment du processus de création ils sont capables de les recevoir¹⁸ ». Pour Norén, l'œuvre achevée devrait servir de modèle à la vie de tous les jours et il repousse les choix de texte et de distribution parce qu'ils ont

un sens existentiel et moral pour lui : on ne peut pas ouvrir un porte avant qu'elle n'existe, et quand on l'ouvre, il s'agit d'une décision morale.

- 25 Son point de vue sur les premières représentations est ainsi caractéristique de sa volonté de faire du théâtre une expérience réelle et vraie, plutôt qu'un divertissement destiné aux personnes qui se servent du théâtre comme d'un marqueur social : « J'aimerais éviter les premières. Je voudrais juste jouer. Je ne veux pas jouer pour des critiques ou pour un public qui se caractérise par le fait qu'il est venu voir une première. Je veux juste que cela soit¹⁹ ».
- 26 Mais qu'est-ce que cela signifie qu'un spectacle « soit » ? « Soit » pour qui ? Pour Norén lui-même ? Le fait que le spectacle continue à vivre, à croître et à se développer dans la rencontre avec le public n'est pas en soi exceptionnel. De même, Norén n'est pas le premier à ouvrir les répétitions au public dans l'espoir de rendre le théâtre plus accessible : l'ouverture et la flexibilité sont à la mode. Il est cependant plus rare que la pièce soit écrite pendant les répétitions, et ce particulièrement si l'auteur est le metteur en scène. Mais, décider que le texte continuera de s'écrire pendant les représentations, comme le souhaitait l'auteur, est en revanche un fait unique dans le théâtre contemporain²⁰.
- 27 Est-il possible d'échapper au phénomène médiatique de la première représentation ? Dans ce cas, du moins, cela était impossible. Il était probablement difficile pour Norén de se séparer de sa pièce, mais il devait passer à autre chose : sa vie professionnelle est extrêmement remplie et organisée ; d'autres obligations l'attendaient. Cette impossibilité d'éviter la première n'était cependant pas seulement liée aux contraintes du marché, auxquelles même un géant comme Norén doit se soumettre, mais également à une limite existentielle bien plus complexe. Parler de processus ouvert est une chose, mais procéder réellement de manière ouverte en est une autre : ne pas fixer de fin signifie s'exposer à l'angoisse, à cette *horror vacui* qui pousse les artistes à remplir les blancs de leurs œuvres avec des détails. Norén souligne à ce titre que « c'est un soulagement d'avoir une fin. On peut se corriger par rapport à cette fin. On peut dire : " Ceci je ne l'ai pas encore fait, il est important de faire cela " ». De cette façon, on peut savoir qui on est réellement : seule la mort peut exiger cela de nous²¹ ». Peut-être le processus de création ouvert de *Froid* était-il vraiment le résultat de la quête de perfection du dramaturge, de son rêve de libération et de son souhait de laisser le texte respirer et s'améliorer. Est-ce que sa pièce exprime *in fine* le cri qu'il avait entendu au départ ? Norén confesse qu'il n'a en réalité jamais trouvé l'expression exacte de cette « explosion soudaine d'impuissance et de violence » qu'il recherchait²².

L'expérience de mise en scène de l'auteur

- 28 Dans *Froid*, l'intention de Norén était de montrer l'impuissance sociale des personnes qui maîtrisent mal la langue, tout en évitant les explications psychologiques²³. Mais l'auteur a ensuite commencé à transformer profondément le texte avec les acteurs si bien que la pièce s'est éloignée de sa vision initiale. Le langage pauvre et incohérent qui l'avait intéressé au début a disparu. Rétrospectivement, Norén a du mal à expliquer comment et quand cela est arrivé, mais la décision de monter le spectacle « pour des jeunes, pour les écoles, pour des élèves de quinze-seize ans²⁴ » a d'après lui eu de grandes conséquences. *Froid* était le premier spectacle qu'il créait pour un public particulier et le texte a dû être corrigé pour convenir à des spectateurs jeunes, n'ayant pas ou peu d'expérience préalable

du théâtre. Il explique ainsi l'évolution de son texte : « Je voulais un langage bien plus appauvri, bien plus déstructuré, bien plus imprécis, bien plus inaudible. [...] Pendant les deux premières semaines [de répétitions, *ndlt*], j'ai essayé d'améliorer la langue, de remplir les blancs du dialogue, d'ajouter du texte. [...] J'ai rendu le texte un peu plus correct. Je n'ai pas conservé ce squelette vraiment dénudé qui existait dans la première version et qui m'attirait en tant qu'écrivain²⁵ ».

- 29 Cette modification linguistique a eu des conséquences sur les personnages, et Norén admet que la pièce ne parvient pas à exprimer l'impuissance qu'il recherchait. Au départ, les personnages ne devaient pas être caractérisés de manière individuelle, mais des nuances psychologiques se sont introduites et ils sont devenus trois individus différenciés. Norén reconnaît l'impact de cette évolution sur sa pièce : « Peut-être que j'ai été trop loin dans ce choix d'en faire des individus clairement distincts au lieu d'un groupe aveugle et sans visage. [...] Dans ce cas, je n'ai pas fait confiance au silence. Je n'avais pas assez confiance dans mon propre travail pour attendre. Au lieu de cela, j'ai commencé à répondre à des questions avant que ces questions ne soient assez pertinentes²⁶ ».

- 30 Norén invoque deux raisons corrélées pour lesquelles le processus de mise en scène a nui à la qualité du travail d'écriture, faisant perdre au texte son caractère brut. D'une part, son désir plus général de ne pas se répéter dans son processus de création a affecté son travail de metteur en scène : en retravaillant son texte pendant les répétitions, il a détourné son matériau original. Il admet à ce propos : « Je ne devrais pas mettre en scène mes propres pièces. Je fais des changements parce que je pense que c'est profondément ennuyeux de suivre ce que j'ai écrit. C'est terriblement frustrant de transférer sur la scène quelque chose qui est né dans mon esprit. [...] Ce que j'obtiens n'est jamais aussi bien. C'est pourquoi je fais des ajouts et des changements : de cette façon, je peux ressentir de l'inspiration et du désir et susciter des images mentales²⁷ ». Ce jugement implique que l'attitude de Norén à l'égard de la mise en scène a radicalement changé depuis qu'il a commencé à mettre en scène ses pièces : la curiosité suscitée par l'exploration de son texte pendant les répétitions a laissé la place à l'ennui.

- 31 La seconde raison pour laquelle, lors des répétitions, il a perdu « le cri » qui avait provoqué le processus de création et qui constituait l'essence de la pièce – et avec lui le « silence » tant recherché, ce qui devrait rester de l'ordre du non-dit dans une pièce – est liée au fait qu'il a laissé les acteurs participer à l'écriture. Ils ont très certainement contribué au texte par leur énergie créative, mais Norén a également ressenti le besoin de leur apporter un texte plus « nourrissant ». Comme il le dit lui-même : « J'ai voulu leur donner de meilleures répliques²⁸ ». En d'autres termes, il n'a pas osé les laisser jouer le matériau brut original. Leur influence s'est accrue, sans qu'ils le demandent, et l'identité du groupe est devenue si forte que le dramaturge s'est mis à appartenir au collectif : son espace souverain d'auteur était envahi.

- 32 Norén serait-il parvenu à exprimer ce qu'il désirait avec un processus de création collectif et ouvert si la distribution et le style de la production avaient été d'une certaine manière plus proches du langage pauvre du texte original ? Peut-être le résultat aurait-il été différent si l'auteur avait choisi trois acteurs qui se ressemblaient physiquement ou s'ils avaient travaillé avec des masques ou des coiffures similaires. Les acteurs auraient pu alors devenir un ensemble indifférencié qui aurait donné à voir l'expression d'une violence aveugle. Ou bien Norén aurait pu travailler avec des acteurs plus jeunes et ayant du mal à s'exprimer, plutôt qu'avec des adultes d'une vingtaine d'années relativement

cultivés et maîtrisant leur discours. Mais les acteurs étaient qui ils étaient, et Norén voulait leur rendre justice et ne pas gommer leurs traits de caractère : il devint presque comme un père pour eux.

Crise et transformation

- 33 Depuis que Norén a commencé à mettre en scène, au début des années 1990, il a déplacé une partie de plus en plus grande du processus d'écriture durant la période des répétitions. Il lie lui-même l'incapacité à écrire dont il a souffert en 2003-2004 à son expérience de metteur en scène : « Avant de commencer, je me disais : “Je pourrai résoudre ce problème quand je mettrai le texte en scène. Ce n'est pas nécessaire que j'écrive cela maintenant. [...] Ensuite, j'ai commencé à écrire et j'ai réalisé que je sautais des étapes” ». Pour sortir de cette situation, Norén a tenté de retrouver « une sorte de chemin des origines » : « j'ai essayé de devenir juste écrivain à nouveau, de ne pas penser à la mise en scène ou aux acteurs, de penser seulement à la pièce et à moi-même²⁹ ».
- 34 En parlant de son travail durant cette crise, Norén éclaire indirectement son souhait qu'une œuvre doive « être, simplement » : dans le cas de *Froid*, l'œuvre aboutie est entrée en conflit avec le sentiment que l'auteur souhaitait communiquer et, au lieu d'« être », la pièce a pris une forme artificielle. Norén est en effet le seul qui puisse dire si un texte est terminé et s'il est fidèle à ce qu'il souhaitait exprimer sur la scène ; dans *Froid*, il souhaitait quelque chose de « beaucoup plus brut et pauvre³⁰ ». *Froid* n'est pas devenue la pièce qu'il espérait, en partie en raison du processus de création ouvert, qui a anticipé la crise créative dont il a souffert peu de temps après. À cette époque, ses pièces sont devenues de plus en plus courtes, de la même façon que ses derniers poèmes étaient devenus de plus en plus courts juste avant qu'il n'arrête d'écrire de la poésie à la fin des années 1970.
- 35 La crise d'écriture de Norén dans les années 2000 n'est en effet pas sans écho avec l'évolution de sa carrière littéraire à cette période au cours de laquelle son écriture était si abondante qu'il a dû « en ralentir le flot ». En 1978, l'année de la mort de son père, il décida de se consacrer exclusivement à l'écriture de pièces de théâtre, qu'il trouvait moins éprouvante émotionnellement que la poésie et, dans les années 1980, il écrivit environ vingt pièces. En 1990, dans un entretien donné à une époque où il suivait une psychanalyse commencée à la suite du décès de son père, il déclare que ses pièces « viennent d'une même molécule de la fin des années 1970, presque toutes mes pièces sont nées d'elle³¹ ». *iozhgo^ùz !GH %* Écrire du théâtre semble avoir été à l'origine pour lui une tentative de se préserver. Il a déclaré à propos de sa première pièce, qui date de 1973 : « Le travail sur *Fursteslickaren* (*Le Prince Licker*, non traduit) a suscité en moi un énorme flot d'images, qui ne s'est pas tari. Les images continuaient à venir sans cesse et elles ont déclenché une période psychotique. J'ai dû prendre des médicaments. Ensuite, j'ai tenté de trouver des moyens d'écrire de manière plus apaisée, mais le flot d'images a continué et, durant les années 1970, il était étroitement associé avec la poésie, j'ai donc dû arrêter d'écrire de la poésie³² ». L'écriture étant pour Norén une activité essentielle, un mode de vie, de pensée et de sensation, il avait besoin de l'ancrer dans un matériau plus « lent » – i.e. au début, dans le théâtre en tant que genre, puis dans le style réaliste qui caractérise ses pièces plus tardives – afin de ne pas succomber aux flots lyriques d'images trop évocatrices : « La poésie et le théâtre sont des genres très éloignés l'un de l'autre, et le combat entre eux a été très clivant. J'ai dû décider, et j'ai choisi le théâtre parce que ma

poésie se réduisait – elle était en train de disparaître et elle est devenue de plus en plus infime, comme si elle se réduisait à de petits squelettes³³ ».

- 36 Ce n'était pas la dernière fois cependant que Norén allait douter de sa capacité à écrire et à obtenir les résultats artistiques qu'il visait. En 1997, il a affirmé que ses pièces des années 1980 étaient « pleines d'ironie », mais que ce n'était plus le cas. Il associe alors cette nouvelle tonalité à la situation politique mondiale et au sentiment d'être plus en accord avec son époque qu'auparavant : « Quelque chose s'est passé dans les années 1989-1990, autour de la chute du Mur de Berlin, qui a été incroyablement libérateur et m'a fait me sentir davantage chez moi. Je ne me suis jamais senti chez moi dans les années 1960 et 1970 : les cinq ou six dernières années ont sans doute été à la fois très heureuses et absolument terribles. Lisez *Fautes d'impression* d'Heiner Müller : il parle beaucoup de ce que c'est qu'entretenir un vrai ou un faux rapport au temps. Il dit aussi des choses importantes sur Tchekhov et sur ce type de théâtre : par exemple, que l'on devient un imitateur si on ne s'intéresse plus au monde réel. Les gens sans tragédie ne s'intéressent plus à la réalité³⁴... ».
- 37 Dans les années 1990, quand Lars Norén a ressenti qu'il était plus en accord avec son époque, il a mis en scène dans ses pièces un espace social plus large et bien plus sombre qu'auparavant, un espace qui était plus éloigné de ses expériences personnelles et qui exigeait parfois qu'il fasse des recherches, comme pour *Sept trois* et *Froid*. C'est aussi à cette époque qu'il a commencé à mettre en scène et qu'il a commencé à écrire pendant les répétitions. Cependant, alors qu'il travaillait au dernier volet de sa trilogie *Morire di classe* en 2003-2004 – pièce qui mettait initialement en scène des réfugiés africains –, il a rencontré de nouvelles difficultés dans l'écriture (en fait, il n'a jamais écrit cette pièce sur le droit d'asile et, comme nous l'avons précisé plus haut, la pièce *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa* est à présent considérée comme la dernière partie de la trilogie). Est-ce que le « réel », le monde extérieur et ses guerres, ses réfugiés, ses prisons, etc. étaient devenus trop difficiles à appréhender ? Norén avait l'intention d'écrire, de mettre en scène et de collecter simultanément du matériel en rapport avec sa pièce sur le droit d'asile : « Mais par la suite je collectais plus de matériaux que je n'écrivais et j'ai senti qu'il fallait que j'arrête. Je devais arrêter de mettre en scène, parce que l'écriture est la chose la plus importante pour moi³⁵ ».

La place de la mort

- 38 L'exigence très forte de Norén à l'égard de ses œuvres, dont témoigne le processus de création de *Froid*, est caractéristique de son talent, le processus de création ouvert n'étant qu'un élément d'une recherche constante de perfection vers une forme qui doit seulement « être ». Norén est toujours à la recherche de la tonalité juste du non-dit, et quand il espérait que *Froid* produise l'impression juste, c'était le silence juste qu'il espérait. Il a déclaré que son idéal était le théâtre « pointilleux », prenant pour modèles de l'exactitude qu'il visait dans *Froid* « les grands génies du silence » : le peintre Vilhelm Hammershøi et les réalisateurs de film Carl Theodor Dreyer et Robert Bresson³⁶.
- 39 Norén évoque également son rêve d'écrire une pièce parfaite. Peut-être la quête du silence parfait a-t-elle conduit à la crise d'écriture qui l'a soudainement réduit au silence ? Peut-être son idéal de silence et sa peur du silence et de la fin, sont-ils une seule et même chose ? Peut-être la pièce parfaite est-elle une forme morte ? Van Reis défend l'idée selon laquelle, dans la production poétique de Norén, « la manière d'avancer est de

retourner en arrière vers les scènes originelles de la naissance et de la privation. [...] Au début comme à la fin, l'espace fermé est le lieu où la mort devient une dimension de la vie, et Norén le recherche encore et encore. On pourrait même dire que la poésie de Norén est produite depuis cet espace fermé³⁷ ».

- 40 En tant que dramaturge, Norén est resté proche de la tradition théâtrale et il a toujours imité les styles d'autres auteurs, ce qui ne devrait pas, selon van Reis, « être vu comme un secret, un emprunt, une dépendance ou une allusion. Il s'agit plutôt d'une manière pour Norén de poser clairement et ouvertement son rapport à la tradition. Les pièces d'autres auteurs sont comme un filtre à travers lequel passe sa propre subjectivité dramatique³⁸ ». Mais en tant que metteur en scène, il ne semble pas utiliser de filtres de manière similaire ; il n'a pas élaboré son style à partir de l'histoire de la mise en scène et ne s'ancre donc pas de la même façon dans une tradition. Par conséquent, son processus de création ouvert est davantage celui d'un écrivain que d'un metteur en scène : il en est venu à envisager le spectacle comme le résultat d'un rythme adéquat, de mots ou de mouvements justes. Il met en scène « légèrement », comme le faisait Beckett quand il mettait en scène ses propres pièces. Son indépendance par rapport aux traditions de mise en scène se donne aussi à voir dans son point de vue sur ce métier : « on ne peut pas vraiment apprendre des autres metteurs en scène, parce qu'on est testé à chaque seconde et que l'on ne peut se reposer sur rien. Cependant, je n'ai aucune ambition en tant que metteur en scène : ma passion, c'est l'écriture³⁹ ».
- 41 Avec les années, Norén est parvenu à alléger davantage le texte de ses pièces et il compare cette évolution à sa pratique antérieure de la poésie. En tant que metteur en scène, il a progressivement vidé la scène de tout, sauf des personnages, peut-être pour la même raison qui faisait qu'il se sentait auparavant plus proche de la poésie que du roman : « Je voulais écrire d'une façon plus directe, en sentant l'essence des mots, plutôt que de travailler sur de vastes contextes fictionnels⁴⁰ ». Au lieu de laisser l'action se développer en « temps réel », par exemple, comme il l'avait fait dans des pièces antérieures, il commença à briser les unités de temps, de lieu et d'action, qu'il avait jusque-là scrupuleusement conservées. Dans ses dernières pièces traitant de la mort et de la naissance, comme *Détails* (*Detaljer*, 2001), et la série de pièces connues sous le nom de *Terminal* (2005-2012, non traduites en français) – aussi bien que dans la prose non dramatique du *Journal intime d'un auteur* (*En dramatikers dagbok*, 2008) –, il a expérimenté de façon croissante les déformations du temps, ou les décalages temporels.
- 42 Ce « temps rêvé », pour reprendre l'expression qu'il utilise pour désigner ces expérimentations, était cependant déjà apparu dans son écriture théâtrale. Dans sa pièce naturaliste *La Nuit est mère du jour* (*Night Is the Mother of Day*, 1982), la scène dans laquelle le personnage de David, au milieu d'une conversation, prend soudainement un couteau et frappe sa mère au visage « de telle sorte que le sang s'écoule d'une blessure profonde⁴¹ », en est un exemple célèbre. Après s'être essuyé et avoir lavé le couteau, il s'assoit. La Mère s'évanouit, mais se relève aussitôt, faisant comme si rien ne s'était passé. Radicale dans son évidence silencieuse, l'image visuelle se dissout dans l'expérience d'un temps et d'un espace réalistes, le texte acquérant ainsi une dimension à la fois concrète et ambiguë, ce qui intensifie la participation des spectateurs.
- 43 En réalité, le réalisme scénique qu'on associe généralement aux pièces de Lars Norén est lié à la façon dont on les mettait en scène à l'époque de ses débuts, dans les années 1980, plutôt qu'aux textes eux-mêmes, qui ont toujours contenu des images expressionnistes semblables. Norén a en effet indiqué qu'il souhaitait créer un rapport non réaliste au

temps : « Au début [de ma carrière de dramaturge], j'étais très intéressé par l'étirement du temps. J'étais très attiré par la lenteur, la précision, l'étirement et la répétition, et je voulais en quelque sorte briser les attentes du public pour les effets faciles et une sorte de dramaturgie américaine. Je détestais vraiment cela, et je le déteste encore⁴². »

- 44 Selon Norén lui-même, il n'y a pas de contradiction entre le réalisme et l'expressionnisme : « ce n'est pas moi qui romps avec le cadre réaliste ; c'est le réalisme qui est devenu si concentré qu'il ne peut s'exprimer qu'à travers l'hallucination⁴³ ». Les images scéniques oniriques constituent également un aspect important de la pièce naturaliste *Froid*, dans laquelle les passages les plus décisifs sont stylisés : le cri qui ouvre la pièce et la scène du meurtre.
- 45 L'évolution de Norén semble correspondre à celle de Beckett qui s'était éloigné du réalisme pour proposer des tableaux minimalistes, précisément chorégraphiés et parfois muets : le lieu de la mort. S. E. Gontarski analyse les œuvres de Beckett à partir de *Play* (1963) – en incluant les mises en scène que l'auteur faisait de ses propres pièces – comme des monologues plutôt que des dialogues, où « l'accent [est] mis de nouveau sur l'image scénique statique, le point immobile, le tableau vivant, qui ressemble davantage à la sculpture qu'au théâtre traditionnel⁴⁴ ».
- 46 D'après l'un de ses acteurs, Billie Whitelaw, Beckett aurait dit durant l'une de ses dernières créations : « Je ne sais pas si le théâtre est encore le bon endroit pour moi⁴⁵ ». Peut-être Norén est-il également en train de chercher un moyen de sortir du théâtre ?

NOTES

1. Citation de Lars Norén tirée de Håkan Lager, « Samtal med Lars Norén », *Dramat*, n° 4, 1997, p. 16.
2. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005.
3. NDLT incipit de la pièce : « Dehors. Une lumière forte. / Trois jeunes garçons arrivent. / Ils s'arrêtent. / Tout à coup l'un deux se met à hurler. / Ensuite tous les trois hurlent, longuement, brutalement, d'une manière effrayante. / Ils s'arrêtent quand ils n'en peuvent plus. / KEITH saisit une chaise en plastique et la brise. / ANDERS continue à frapper la chaise cassée. / KEITH. White – / ANDERS ET ISMAËL. Power ! » (Froid, trad. de Katrin Ahlgren en coll. avec Amélie Wendling, Paris, L'Arche, 2004, p. 13).
4. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005. Norén n'explique pas clairement si ce cri était imaginaire ou s'il renvoyait à un fait réel. Mais la formule qu'il utilise et le fait qu'il s'inspire régulièrement de ses rêves et de ses images intérieures laissent à penser que la scène était imaginaire.
5. Mikael van Reis, *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963-1983*, thèse de l'Université de Göteborg, Stockholm, Symposium, 1997, p. 24. Voir aussi Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén*, thèse de l'Université de Lund, Stehag, Gidlunds, 1996; Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, Stockholm, Bonnier, 1997; Patrik Mehrén, *Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik*, thèse de l'Université d'Uppsala, 1999 et Yvonne Blomberg, *Att besvärja döden. Död- och återfödelsematiken i Lars Noréns författarskap 1963-1999*, thèse de l'Université de

Stockholm, Möklinta, Gidlunds, 2008. Seul un travail de recherche s'est concentré sur l'écriture théâtrale de Norén plutôt que sur sa poésie : Björn Apelkvist, *Moderskonflikten i Lars Noréns åttiotalsdramatik*, thèse de l'Université de Lund, Möklinta, Gidlunds, 2005. L'étude d'Anders Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter* (thèse de l'Université de Göteborg, Göteborg, Glänta, 2003) contient un chapitre consacré aux pièces de Norén : « *Sju tre och dramatikens gränser* », p. 123-162.

6. NDLT. En français sur Lars Norén, voir notamment : le numéro n° 94-95 de la revue *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, 2007 ; Marion Boudier, « Lars Norén : Plonger dans la réalité, les yeux ouverts », in *Jeu*, Montréal, n° 137, 2011 ; « Un théâtre de l'indiscrétion empathique », in *La Représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat rédigée sous la direction de Jean-Loup Rivière, École Normale Supérieure de Lyon, 2012, p. 589-642.

7. Per Zetterfalk, *Inter esse – Det skapande subjektet, Norén och Reality*, thèse de l'Université de Stockholm, Möklinta, Gidlunds, 2008 ; Per Zetterfalk, *Norén's Drama*, Stockholm, Folkets bio, 2007.

8. Ibid.

9. NDLT : Sur le processus de création de 7.3 et de Froid, voir Marion Boudier, « Un théâtre presque documentaire ? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat », in Tania Moguilevskaia

MOGUILEVSKAIA, Tania

et Lucie Kempf (dir.), Actes du colloque international « Le "théâtre documentaire", résurgence ou réinvention ? », Nancy

NANCY, Jean-Luc

, PUN, à paraître.

10. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2003.

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005.

14. Ibid.

15. Citation tirée de *Repetitioner*, documentaire de Michal Leszczyłowski tourné pendant les répétitions et les représentations de *Sept trois*, Stockholm, Folkets bio, 2005.

16. Entretien de Lars Norén avec Étienne Glaser, « Teatern och det onda », in *Teatertidningen*, n° 1, 2004, p. 14.

17. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2003.

18. Suzanne Osten, Mina Meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969-2002, Möklinta, Gidlunds, 2002, p. 59.

19. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005.

20. NDLT : Sur ce point, voir les analyses de Bruno Tackels sur les « écrivains de plateau ». En France, Joël Pommerat est l'exemple d'un auteur et metteur en scène qui écrit en répétition et ne fixe son texte qu'après plusieurs représentations.

21. Lars Norén, entretien avec Betty Skawonius, « Publiken fick följa Norén », in *Dagens Nyheter*, 18 janvier 2006.

22. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005.

23. Ibid.

24. Ibid.

25. Ibid.

26. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2003.

27. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005.

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Entretien entre Lars Norén et Carl Otto Werkelid, « O'Neill-pjäsen är färdig, efter åtta år. Lars Norén ser allt », in Svenska Dagbladet, 21 janvier 1990.

32. Lars Norén in Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, op. cit., p. 350.

33. Sanna Björling, « Norénskt », in Dagens Nyheter, 24 juin 2005.

34. Lars Norén in Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, op. cit., p. 358.

35. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2005.

36. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2003.

37. Mikael van Reis, « Den omänskliga komedin », in *De döda pjäserna IV*, Stockholm, Bonniers, 1995, p. 260.

38. Ibid., p. 273.

39. Håkan Lagher, « Samtal med Lars Norén », op. cit., p. 16.

40. Lars Norén in Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, op. cit., p. 352.

41. NDLT : voir Lars Norén

NORÉN, Lars

, *La Nuit est mère du jour*, trad. Mattias Nilsson et Éric Taron, Paris, L'Arche, manuscrit inédit, p. 68.

42. Lars Norén, conversation avec Per Zetterfalk, 2003.

43. Lars Norén in Ingemar Björkstén, « Man slåss för sitt liv medan man arbetar », in Svenska Dagbladet, 9 octobre 1983.

44. S. E. Gontarski, « Working through Beckett », in S. E. Wilmer (éd), *Beckett in Dublin*, Dublin, Lilliput Press, 1992, p. 39.

45. Billie Whitelaw in Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 235.

RÉSUMÉS

Partant du constat que l'œuvre théâtrale de Lars Norén, et particulièrement sa pratique de metteur en scène, est encore étonnamment peu étudiée, le chercheur suédois Per Zetterfalk analyse dans ce texte le processus de création de *Froid* (2003) en le mettant en perspective avec la complémentarité, voire la rivalité, des gestes d'écriture et de mise en scène, les défis posés par un processus de création collectif et ouvert et le rapport intime de Norén à la violence et à la mort.

INDEX

Mots-clés : Norén (Lars), Froid, processus de création